

VERSIONE PROVVISORIA
NON CITARE NON DIFFONDERE

***UN LAMPO NEL BUIO, UNA FERITA NEL SENSO
RISONANZA e ESPRESSIVISMO NELL'EMERGENZA
DELL'ESPERIENZA ESTETICA***

di Ugo Morelli

*“Quegli che pigliavano per autore
altro che la natura maestra de' maestri,
s'affaticavano invano”
[Leonardo da Vinci]*

*“... tra l'ultima parola detta
e la prima nuova da dire
è lì che abitiamo”
[P. Cappello]*

Ipotesi

*Se l'enigma dell'esperienza è che essa risulti esprimibile, ciò è possibile perché l'esperienza **risuona**; se non risuonasse prelinguisticamente probabilmente noi non potremmo esprimerla nei giochi linguistici. Sostenere che l'esperienza risuona non vuol dire che ciò avvenga nel senso dei due tempi: prima risuona e poi la esprimo - prima la sento e poi la dico; ma nel senso che la **dicosento**. Di tutte le esperienze, quella estetica è probabilmente correlata contemporaneamente ad una profonda partecipazione empatica al mondo e, allo stesso tempo, ad una tensione a trascenderlo: una istantanea e provvisoria apertura nella continuità e compattezza del senso, un rilancio trascendente che si esprime e crea o riconosce per risonanza un'espressione e una creazione inedite, ridefinendo e ricodificando il senso. Un lampo nel buio, appunto, una ferita nel senso.*

L'approfondimento dell'ipotesi proposta verrà sviluppato mediante la considerazione di quattro presupposti provvisoriamente assunti come riferimento dell'analisi:

- *restituire all'estetica e alla bellezza la generatività della conoscenza e dell'arte mettendo in discussione il dominio di un approccio "essenzialista" nell'intuizione e espressione dell'azione conoscitiva e creativa;*
- *accogliere le falsificazioni che rendono sempre meno accreditabile un costrutto come l'"io" in quanto essenza consistente e duratura;*
- *riconoscere le contingenze relazioni – corpo – esperienza emergente, che prosciugano progressivamente la sostenibilità dell'esistenza di qualcosa che convenzionalmente chiamiamo mente;*
- *valorizzare l'attuale possibilità di alleanza e ricongiunzione tra filosofia e scienze con le relative opportunità di integrazione della conoscenza.*

Premessa

La continuità della ricerca ispirata all'orientamento epistemologico della complessità per tentare di comprendere alcuni aspetti dell'esperienza umana riguardanti la creatività, l'arte e l'estetica, si evolve verso un approfondimento del dialogo tra scienza e filosofia nel tentare di mettere a fuoco ulteriori questioni rilevanti riguardanti l'esperienza estetica.

Lo studio dell'esperienza estetica esige un approccio transdisciplinare e, in particolare, una costante fecondazione reciproca tra scienza e filosofia. Un numero significativo di studi hanno cercato di tenere presente l'esigenza di sviluppare una neurofenomenologia dell'esperienza estetica, nel tentativo di comprendere per via naturale questo aspetto peculiare dell'esperienza umana, integrando i risultati delle neuroscienze con quelli degli approfondimenti filosofici riguardanti il senso e il significato in prima persona dell'esperienza estetica. Integrazione quanto mai necessaria per provare a superare i limiti del dualismo e affermare un approccio basato sul naturalismo pluralista. Il ponte tra i microprocessi

neurofisiologici e l'emergenza dell'esperienza con i suoi tratti di unicità irriducibile, sia nella creazione che nella fruizione estetica, è stato e rimane il "luogo" di attenzione del nostro lavoro. Questo contributo cerca di concentrarsi, in particolare, su due aspetti della nostra capacità di conoscere e creare che sembrano avere importanti connessioni con l'esperienza estetica, la risonanza e l'espressivismo.

L'unico, l'inedito, tra risonanza ed espressione.

*Perché il bello non è che il tremendo
al suo inizio”
[R. M. Rilke]*

*“Poiché il bello significa
la possibile fine degli spaventi”
[H. Muller]*

*L'approfondimento dei processi di **risonanza** e l'analisi dell'**espressivismo** nell'esperienza estetica prendono le mosse dalla fondamentale scoperta dei processi naturali di risonanza empatica nelle relazioni interpersonali. Quella scoperta che continua a dare i suoi frutti anche per la comprensione dell'esperienza estetica¹, può essere messa in rapporto con la conversione grammaticale di questioni di carattere psicologico e di carattere ontologico portata avanti dalla filosofia a partire da Wittgenstein fino ai contributi più recenti di un importante nucleo di filosofi americani e, in Italia, di Aldo Giorgio Gargani².*

Si tratta di cercare di valorizzare la svolta impressa da Ludwig Wittgenstein nella sua grammatica filosofica, ponendo l'espressivismo linguistico al posto dell'epistemologia, mediante un dialogo serrato con la scoperta della dimensione naturalmente relazionale e situata della nostra individuazione e della nostra esperienza.

¹ Freedberg D., Gallese V., 2007, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, in *Trends in Cognitive Sciences*, Maggio 2007, vol. 11, n. 5; pp. 197 – 203.

² Gargani A. G., 2008, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffello Cortina Editore, Milano.

*Se l'enigma dell'esperienza è che essa risulti esprimibile, ciò è possibile perché l'esperienza risuona; se non risuonasse prelinguisticamente probabilmente noi non potremmo esprimerla nei giochi linguistici. Sostenere che l'esperienza risuona non vuol dire che ciò avvenga nel senso dei due tempi: prima risuona e poi la esprimo; prima la sento e poi la dico; ma nel senso che la **dicosento**. Su questi temi la ricerca più recente di Aldo Giorgio Gargani ha raggiunto un apice con il recente libro: *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*. Allo stesso tempo la ricerca di Vittorio Gallese e del gruppo di neuroscienziati dell'Università di Parma ha condotto alle applicazioni della scoperta decisiva dei neuroni specchio che consente per la prima volta di comprendere la connessione tra un'azione e la sua comprensione, tra la simulazione incarnata ed i correlati neurali dell'intelligenza sociale³, fino a cercare di analizzare il rapporto tra un atto creativo e le emozioni e i significati che esso genera.*

Sembra che la direzione impressa all'analisi del nostro tema, l'esperienza estetica, possa ricavare ulteriori contributi dal tentativo di restituire naturalezza, estetica e bellezza alla conoscenza, liberandola dai "crampi" della metafisica.

Se poi ci spostiamo sugli aspetti liminali e distintivi della conoscenza come l'esperienza estetica, quelli per i quali non esistono regole predefinite, ritroviamo in un'affermazione di Gargani un aspetto decisivo dell'ipotesi intorno a cui conviene lavorare: "L'aspetto più originale dell'opera di Wittgenstein (...), scrive Gargani, "consiste appunto nella concezione di significati nuovi, unici, individuali per i quali non esiste una regola prefissata"⁴.

Si sente qui la distinzione sottile e profonda con cui ci facciamo umani; si avverte il margine nel quale ci inventiamo, il nostro "margine", affacciati sulla vertigine della nostra autofondazione.

Occuparsi dell'esperienza estetica vuol dire considerare la dimensione distintiva per cui diveniamo umani. Ciò avviene, con ogni probabilità, mentre concepiamo e creiamo l'inedito, l'unico, non per processi basati su regole ma per la capacità di interrompere il flusso del senso, per una esplosione di luce nel buio della

³ Gallese V., 2007, *Before and below "theory of mind": embodied simulation and the neural correlate of social cognition*, in *Phil. Trans. Royal Society B*, 2007; trad. it., 2007, in *Setting*, n. 23.

⁴ Gargani A. G., op. cit.; p. 16.

continuità, per una sospensione provvisoria della coincidenza con l'esistente, del flusso inesorabile del sensemaking.

La nostra espressione genera l'inedito imprevedibile e quest'ultimo viene ricreato e riconosciuto nelle risonanze relazionali da chi ne fruisce, sia musica, sia gesto sia parola.

L'esperienza estetica è un tratto distintivo e peculiare della nostra evoluzione, la cui comprensione richiede impegno e ricerca. L'orientamento epistemologico della complessità e il suo utilizzo per comprendere l'esperienza estetica intendono contribuire allo sviluppo di quella ricerca. Recentemente, ulteriori approfondimenti si sono aggiunti alla ricerca di un'integrazione dell'esperienza estetica nell'evoluzione naturale degli esseri umani e, in particolare, nel superamento della separazione tra dimensione cognitiva e dimensione affettiva. Ha scritto recentemente Oliver Sacks:

“In filosofia esiste la tendenza a separare la mente e le operazioni intellettuali da passioni ed emozioni. Questa tendenza penetra nella psicologia e da lì nelle neuroscienze. In particolare, quando queste ultime si sono occupate di musica, lo hanno fatto concentrandosi quasi esclusivamente sui meccanismi neurali grazie ai quali noi percepiamo l'altezza dei suoni, gli intervalli, la melodia, il ritmo, eccetera e prestando – fino a pochissimo tempo fa – una scarsa attenzione agli aspetti affettivi dell'apprezzamento e della comprensione musicali. Eppure la musica fa appello a entrambe le componenti della nostra natura: è essenzialmente emozionale, proprio come è anche essenzialmente intellettuale. Spesso quando ascoltiamo la musica, siamo consapevoli di entrambi gli aspetti: nel momento in cui ne apprezziamo la struttura formale, una composizione può anche toccarci nel profondo dell'animo”⁵.

Così come sembra essere la contingenza evolutiva e relazionale a generare la soggettività e non il soggetto a generare le relazioni, se non per circolarità ricorsiva, alla stessa maniera si possono riconoscere i germi della bellezza nei processi evolutivi della specie umana⁶. Cosicché, se ci chiediamo cosa accomuna un vaso dell'arte cinese antica con la fotografia di un paparazzo di oggi o una pietra

⁵ Sacks O., 2007, *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Oliver Sacks; trad. it., 2008, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, Adelphi, Milano; pag. 327.

⁶ Braitenberg V., 2003, *Das Bild der Welt im Kopf*, trad. it., 2008, *L'immagine del mondo nella testa*, Adelphi, Milano; in particolare pp. 149 – 165.

lavorata della preistoria con l'ultimo dei video work, come fa Julian Bell⁷ nel suo imponente excursus sulla storia dell'arte, possiamo riconoscere alcune costanti e ricorrenze che ci forniscono un importante contributo alla comprensione evolutiva dell'esperienza estetica. Accedere ad una comprensione naturale dell'esperienza estetica vuol dire cercare le emergenze evolutive che si esprimono a partire da persistenze e costanti, a loro volta evolutive. "Qui il naturalista entra in un campo", scrive Valentino Braitenberg, "dove verrà accolto con perplessità, se non con aperta antipatia. Nel campo estetico, infatti, ognuno si sente competente. (...) ... in genere non piace che si parli del bello in un linguaggio che non è quello delle sensazioni"⁸. La profonda e semplice analisi di Braitenberg consente di riconoscere il percorso evolutivo che con ogni probabilità ha portato dagli antichi organi di senso olfattivi ad evolversi e lasciare spazio, nell'uomo, alla parte del cervello in cui vista, udito e tatto si integrano per offrirci un'immagine del mondo, cosicché accanto alla fondamentale competenza di riconoscere odori buoni o cattivi emerge la possibilità di vedere belle o brutte immagini, di sentire belli o brutti suoni, piacevoli o spiacevoli sensazioni tattili. Fino alla possibilità di teorizzare, di produrre modelli astratti della realtà. "Da un'orda di scimmie parlanti venne fuori così un'accademia di filosofi"⁹.

Ambiguità e indifferenza. Le vie della bellezza e dell'alienazione.

*" I sculptist because I am curios
to know why I fail"*

[A. Giacometti, *The New York Times Magazine*,
giugno 1965]

".....avrei potuto fallire meglio"
[Samuel Beckett]

⁷ Bell J. 2007, *Mirror of the World. A new History of Art*, Thames & Hudson, London.

⁸ Braitenberg V, 2008, op. cit.; p. 152.

⁹ Braitenberg V., 2008, op. cit.; p.164.

Nella contingenza relazionale in cui si generano la soggettività e le sue espressioni vi sono provvisorie ramificazioni, improvvisate e imprevedibili discontinuità e dissonanze, frutto del conflitto tra la risonanza e la dissonanza che contraddistinguono homo sapiens. Sono situazioni in cui è come se si fosse dentro e fuori alla sintonizzazione empatica naturale. Uno sguardo neurofenomenologico può cogliere qui l'ambiguità costitutiva di ogni atto estetico e di ogni atto creativo, come altra faccia di quelle stesse dinamiche che possono condurre all'indifferenza.

L'INDIFFERENZA E' UN TENTATIVO DI EVITAMENTO DELL'AMBIGUITA' AL LIMITE DELLA SUA NEGAZIONE. L'AMBIGUITA' E' VISSUTA SOPRATTUTTO COME DISTURBO DELLA POSSIBILITA' DI AZIONE LINEARE ED EFFICACE, NON COME LA CONDIZIONE STESSA DELLA RELAZIONE E DELL'AZIONE POSSIBILE. NON VI SAREBBE STRUTTURA CHE COLLEGA E QUINDI ESTETICA SE NON VI FOSSE L'AMBIGUITA' E LA SUA NECESSARIA ELABORAZIONE PER INDIVIDUARSI E RICONOSCERSI. CI RISONOSCIAMO NELL'ALTRO A PARTIRE DALLA RELAZIONE E DAL DUE E LA RISONANZA E' IL GREMBO DELL'INDIVIDUAZIONE, MA LA RISONANZA PER ESSERCI E' AMBIGUA. NON VI E' LEGAME SE NON AMBIGUO E LE STORIE POSSIBILI CHE TROVIAMO NELLE FRASI MUSICALI DOVE E' LA MUSICA, NEL COLORE SULLA TELA DOVE E' L'IMMAGINE E NELLA NATURA DOVE E' IL PAESAGGIO, EMERGONO DALLA ELABORAZIONE DEL LEGAME CHE STABILIAMO OGNI VOLTA CON LA FRASE MUSICALE, CON IL COLORE O CON LA NATURA. QUELL'ELABORAZIONE PUO' DARE VITA AD UN'ESPERIENZA ESTETICA GENERATA DALL'AMBIGUITA' CONTENUTA E ACCOLTA, O ALL'INDIFFERENZA COME EFFETTO DELLA NEGAZIONE.

Cercare la via per una comprensione naturale dell'esperienza estetica vuol dire rivendicare l'immanenza del significato dell'arte alla relazione estetica con il contenuto dell'artefatto artistico e di ogni altro oggetto dell'esperienza estetica stessa. L'attenzione è a riconoscere che è nell'atto creativo stesso che si dischiude la creazione.

“Né nessi causali, né fenomeni cinestetici, né dicotomie tra corpo e mente, né sensazioni, catturano il significato del tema musicale, rispettivamente, della proposizione. Il significato del tema musicale consiste nella nostra reazione verso di esso, in quanto questa reazione scaturisce da un contesto di relazioni linguistiche, di circostanze, di dintorni del nostro agire, di

passate esperienze, in una parola dalla cultura come un corpo solido del nostro gioco linguistico. La comprensione della musica non è un frammento separato dal resto della nostra vita. La musica è un mondo e costituisce 'la manifestazione della vita dell'umanità'»¹⁰.

È opportuno sottolineare, ai fini del nostro obiettivo di contribuire alla verifica dell'ipotesi riguardante la comprensione naturale dell'esperienza estetica, che dire che la musica e l'arte sono 'manifestazione della vita dell'umanità' non è dire enfaticamente la straordinarietà della musica e dell'arte; non è sostenere che quelle esperienze siano "qualcosa di più" della nostra vita naturale, frutto della nostra evoluzione. È connettere l'espressione a se stessa e riconoscere che il significato dell'arte come della musica sono nella frase musicale o nel tratto espressivo "al di fuori di ogni dualismo tra suono e pensiero, tra sensazione e simbolo, tra esperienza e contenuto"¹¹. "Non ci sono residui retrostanti" o fondazionali. "E' in relazione al complesso di una cultura che posso comprendere il significato di una nuova unica espressione inaudita"¹². Laddove: "Cultura significa il contesto globale di abiti linguistici, di grammatiche, di circostanze della vita umana, di connessioni e di intrecci di significati"¹³. L'analisi stringente di Gargani prosegue: "Come posso interpretare e comprendere in qualche modo il sorriso enigmatico di Monna Lisa? Costruendo una storia, un racconto, ossia connettendo i tratti, gli elementi del quadro con lo sfondo delle mie esperienze, dei miei linguaggi, di una tradizione di gesti dai quali traggio la possibilità del significato. Ma per Wittgenstein tale procedura analitica non implica la concettualizzazione del significato del quadro di Leonardo"¹⁴. Non perveniamo a una spiegazione generale del significato del quadro, o del brano musicale o di un paesaggio, secondo criteri e regole prearrangiati; quello che facciamo è trovare una storia possibile per rendere ragione

¹⁰ Gargani, A.G., 2008, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina Editore, Milano; p. 15. Il richiamo di Gargani sulla musica come manifestazione della vita dell'umanità è a L. Wittgenstein, 1980, *Pensieri diversi*, a cura di G. H. von Wright, con la collaborazione di H. Nyman edizione italiana a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano; p. 130.

¹¹ Gargani A.G., 2008, op. cit.; p. 15.

¹² *Ivi*, p. 9.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

dell'unicità del sorriso di Monna Lisa. "E' in relazione al complesso di una cultura che posso comprendere il significato di una nuova unica espressione inaudita"¹⁵. Un contesto risuonante genera una possibilità dissonante: questo è il problema dell'origine e del riconoscimento di un atto estetico. È la stessa questione posta da Arthur Danto quando sostiene che alla base della "trasfigurazione del banale" vi è una "proprietà relazionale" che lega l'osservatore all'opera e che esige "un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte": "un mondo dell'arte"¹⁶. Se la conoscenza e l'esperienza estetica emergono nel contesto relazionale e linguistico di una cultura, come si concretizza tutto questo a partire da un'origine naturale dell'esperienza conoscitiva? Siamo di fronte alla domanda fondativa di Francisco J. Varela.

"Una domanda in particolare mi ha motivato a diventare uno scienziato: cos'è la conoscenza intesa come processo naturale? Sono letteralmente ossessionato dal problema delle radici biologiche della conoscenza"¹⁷.

Con quella domanda si è misurata anche la ricerca di Gerald M. Edelman quando ha formulato la metafora della "seconda natura" per cercare di comprendere le relazioni tra la nostra natura bio-evolutiva e la ricchezza della nostra esperienza, andando oltre il dualismo¹⁸.

Una profonda e costitutiva ambiguità connette il tutto che siamo e l'esperienza estetica, ma anche altri processi di conoscenza, ci consentono di rendercene conto.

L'ambiguità e l'incertezza, che spesso sono considerate due esperienze incidentali e da evitare, possono essere studiate e riconosciute come due condizioni costitutive e, perciò, costanti della nostra vita.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Danto A., 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London; trad. it., 2008, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma – Bari.

¹⁷ Varela F., 2002, *Autopoiesi ed emergenza*, Intervista a cura di R. Benkirane; in R. Benkirane, 2002, *La complexité, vertiges ou promesses: 18 histoire de sciences*, Editions Le Pommier, Paris; trad. it., 2007, *La teoria della complessità*, Bollati Boringhieri, Torino; p. 123.

¹⁸ Edelman G.M., 2006, *Second nature. Brian Science and Human Knowledge*; trad. it., 2007, *Seconda natura. Scienza del cervello e natura umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

L'ambiguità in particolare è quasi sempre scambiata con l'equivoco e la poca chiarezza nei processi comunicativi. Essa fa invece riferimento alle ombre comunque presenti nelle relazioni interpersonali, nella ricerca dei significati, nella comunicazione e nelle scelte. Come è noto l'ombra è sodale della luce e non possiamo avere luce senza ombra o, detto altrimenti, è l'ombra che ci consente di selezionare e riconoscere la luce. I processi relazionali della vita possono essere intesi come lineari e tesi al raggiungimento di obiettivi condivisi, o interpretati e vissuti come emergenti dai tentativi di elaborare l'ambiguità e l'incertezza mediante l'investimento della nostra razionalità limitata.

Gli studi dedicati all'ambiguità non sono molti e lo stesso vale per lo specifico dell'ambiguità nella vita relazionale. Eppure si tratta di una delle fenomenologie che attraversano le esperienze di chi lavora nell'arte e nella creatività e vive l'arte come fruitore. Ogni aspetto della vita potrebbe trarre da una più attenta considerazione dell'ambiguità una maggiore capacità di condurre esami di realtà e una maggiore disposizione a misurarsi con l'organizzazione della nostra esperienza. L'ambiguità maggiormente considerata, elaborata e abitata potrebbe, inoltre, favorire l'attenzione per la discontinuità e l'imprevedibilità e, quindi, aprire spazi inediti alle capacità creative e all'innovazione.

È soprattutto il rapporto tra ambiguità e innovazione che andrebbe approfondito, in quanto il cambiamento e l'innovazione si configurano oggi come questioni auspicate nella vita quotidiana, ma il modo di trattarne la ricerca scade spesso in formule approssimative e prescrittive, piuttosto che affidarsi ad approfondimenti teorici e pratici necessari, sia per comprendere meglio di cosa si sta parlando, sia per individuare possibili linee di azione per lo sviluppo della creatività nell'arte e nella qualità della vita. Ciò vale in modo sempre più evidente nella nostra vita sociale.

Kennett Arrow nel 1950 ha dimostrato l'impossibilità di combinare insieme di preferenze individuali per ottenere le decisioni sociali corrispondenti. Da qui la rilevanza di incertezza, conflitto, autorità, ambiguità.

Alcuni studi utili per l'aggiornamento e la ridefinizione del paradigma con cui interpretiamo noi stessi e la nostra esperienza possono aiutarci ad averne una visione più adeguata alle

caratteristiche di neuroplasticità del cervello e della mente di fronte alle discontinuità e al cambiamento.

Fred Gage, del Salk Institute of La Jolla, California U.S.A., ha condotto studi sui modi in cui l'ambiente modifica il cervello, con analisi sperimentale delle influenze dell'esperienza sulla neuroplasticità e verifiche longitudinali. Ha così scoperto l'evidenza empirica che il cervello umano genera nuovi neuroni, contrariamente alla convinzione storica della immutabilità del cervello adulto (Ramon y Cajal, grande neurofisiologo scopritore dei principi base dei processi neurali aveva sostenuto che "le vie nervose dell'adulto sono qualcosa di fisso, compiuto e immutabile. Starà alla scienza del futuro cambiare, se possibile, questo duro decreto"¹⁹.

Michael Meaney, della McGill University di Montreal, Canada, ha messo in discussione l'idea del determinismo genetico. Egli ha dimostrato, in campo animale, che il modo in cui il ratto femmina interagisce con i cuccioli determina quali geni del loro cervello vengono attivati o disattivati. In tal modo il patrimonio genetico che hanno ereditato dai genitori è un'emergenza il cui esito non è prestabilito. Le caratteristiche dell'animale – timido o socievole, ben adattato o nevrotico – sono influenzate dal comportamento materno, e le implicazioni di questa scoperta arrivano anche alla specie umana.

Helen Neville, dell'Università dell'Oregon, U.S.A., ha contribuito a dimostrare che i diagrammi che si mettono a punto per rappresentare le regioni cerebrali non sono fissi ma cambiano al variare dell'esperienza. Nei suoi studi condotti su persone cieche e sorde, ha scoperto che anche caratteristiche apparentemente fondamentali e "rigidamente cablate" come le funzioni delle cortecce uditive e visive possono essere radicalmente cambiate dai casi della vita di ognuno.

Phillip Shaver, dell'Università di Davis, California, U.S.A., uno dei leader del movimento di ricerca sullo sviluppo psicologico noto come "teoria dell'attaccamento", ha dimostrato che il senso di sicurezza affettivo delle persone, basato sulle loro esperienze infantili, ha effetti rilevanti non solo sui loro rapporti umani adulti ma anche su comportamenti e atteggiamenti apparentemente lontani dalla sfera affettiva primaria, come la disponibilità ad aiutare uno sconosciuto e i sentimenti per le altre etnie.

¹⁹ Teter G., Ashford M., *Neuroplasticity in Alzheimer*, Neuroscience, 10, 2003.

Richard Davidson, dell'Università di Madison, Wisconsin, U.S.A., con le sue ricerche sulle emozioni ha fornito prove concrete e verificabili della capacità della mente di modificare il cervello. Secondo Davidson, tra tutti i concetti delle neuroscienze contemporanee, quello della neuroplasticità è il più rilevante.

Sulla neuroplasticità e la sua rilevanza insistono, naturalmente, anche gli studi di G.M. Edelman, che mostrano l'epigenesi della coscienza e il suo essere in divenire, in ragione delle relazioni e dell'esperienza.

*Si può sostenere perciò con una certa attendibilità che è **vivendo che ci individuiamo**. Il rapporto tra neurofenomenologia e apprendimento ci porta oltre il mentalismo e il cognitivismo, ponendo al centro dell'attenzione il rapporto tra: azione – embodiment – sensomotorietà – affettività. Da quel rapporto scaturisce la sintassi del movimento consegnando un ruolo cruciale all'azione nell'esperienza e anche nei processi di reificazione dell'esperienza²⁰.*

Tra neuroscienze, intersoggettività e coscienza incarnata emerge un nuovo paradigma per le relazioni interpersonali, le cui implicazioni possono essere di particolare importanza per la comprensione dell'esperienza estetica.

Anche la discontinuità e l'emergenza dell'inedito nell'esperienza possono essere ricondotte agli stessi processi neurofenomenologici.

“In tutti i campi si deve sempre supporre una ‘inadeguatezza incalcolabile’, una ‘disgiunzione infinita’, che non è negativa, ma una chiave per l'avvenire”, ha detto Jaques Derrida.

Abbiamo bisogno di una lettura dell'esperienza estetica che, in quanto basata su un naturalismo critico, possa concorrere a ridurre la distanza incolmabile presunta dalla classicità, tra arte e mondo comune della vita quotidiana. L'arte contemporanea può favorire questa riappropriazione e dare voce alle possibilità di un'estetica che venga riconosciuta nell'esperienza e che valorizzi la creatività nella vita e nella politica. Riconoscere l'estetica nell'esperienza vuol dire restare in attenzione verso l'ambiguità del “vero” e la sua inadeguatezza. Questa possibilità è una possibilità umana ed è la possibilità estetica.

²⁰ Su questo punto cfr., Honnet M., 2007, *Reificazione*, Meltemi Editore, Roma.

“... Il vero ci ha reso come pazzi, ne siamo stati ossessionati, ma infine esso ci condurrà a guardare oltre se stesso verso qualcosa di cui l’immaginazione sarà parte essenziale. Non è solo l’immaginazione che aderisce alla realtà, ma anche la realtà che aderisce all’immaginazione, e la loro interdipendenza è di fondamentale importanza. E’ possibile emergere dalla nostra bassesse, ma come riuscirci senza l’intervento di qualcosa di prezioso che abbiamo nella nostra mente? ... a me sembra che il tratto specifico dell’immaginazione sia la nobiltà ... Forse parlare della nobiltà come di una forza riuscirà a farci riconciliare con lei. La nobiltà non è un artificio che la mente ha aggiunto alla natura umana perché la mente non ha aggiunto niente alla natura umana. E’ una violenza interna che ci protegge da una violenza esterna. E’ l’immaginazione che si oppone alla pressione del reale ... ed è certamente per questo che il suono delle sue parole, la sua espressione, ci aiuta a vivere la nostra vita”.

[Wallace Stevens, L’angelo necessario]

*Il fatto che dal ventesimo secolo nessuno possa sostenere con certezza quali siano “le caratteristiche che trasfigurano in opera d’arte un oggetto o un operazione qualsiasi”, come opportunamente sostiene Angela Vettese²¹, può essere ritenuta un’evoluzione emancipativa o una perdita per l’arte? L’ambiguità insita in questa domanda è più importante della risposta. Se è vero, come scrive sempre Angela Vettese, che “quando nel 1912 Picasso e Braque crearono rispettivamente i due collages *Nature morte à la chaise cannée* e *Relieve con Guitarra*, nessuno dei due immaginava quali conseguenze avrebbe avuto quella rivoluzione tecnica, o quantomeno di quali innovazioni incipienti essa era sintomo²², la decomposizione della forma, mentre era la fine di qualcosa, dava vita alla molteplicità dei processi creativi e di fruizione e alla fase di un’infanzia estetica, che è anche appropriazione dell’accessibilità alla creazione e all’attribuzione di senso estetico, meno elitario e più diffuso.*

Un’arte troppo formale e troppo poco plasmata sul dolore fece sì che Mark Rothko prendesse le distanze dall’astrattismo, fino a negare di appartenere quel movimento. Arte e dolore sono accomunate dall’esperienza estetica. Sia la prima che il secondo sono esperienze liminali. Per Rothko l’arte è ricerca delle condizioni di empatia

²¹ Vettese A., 2006, *Capire l’arte contemporanea*, Umberto Allemandi & C, Torino; p.7

²² *Ivi*, p. 103.

*attraverso l'evocazione delle costanti intrinseche del vivere umano*²³. *L'empatia, la risonanza, come via della creazione artistica e della fruizione, come fattore accomunante l'atto estetico di chi crea e quello di chi fruisce*²⁴ *vengono specificati chiaramente da Rothko come chiave della propria poetica: "In pittura la plasticità scaturisce da una sensazione duplice di movimento, sia nella tela, che nello spazio antistante ad essa. Di fatto l'artista invita lo spettatore a compiere un viaggio dentro l'universo del quadro. L'osservatore deve muoversi insieme alle forme realizzate dall'artista, dentro e fuori, in alto e in basso, in diagonale e in orizzontale: deve curvare seguendo gli elementi sferici, attraversare tunnel, scivolare per i declivi, saltare da un punto all'altro, come attirato da una calamita che lo spinge a percorrere lo spazio, a penetrare in recessi misteriosi e, se il dipinto è riuscito, farà tutto questo a intervalli regolari. Questo viaggio è l'ossatura, l'anima dell'idea"*²⁵. *Un'armonia pronta a dissolversi in una nuova esplosione distingue l'arte di Rothko. Egli stesso dirà che le sue opere "sono una violenza, nascono da una lacerazione"*²⁶. *La creazione e la fruizione estetica stesse, forse, nascono da un lacerazione, da una ferita.*

²³ Rothko M., 2007, *Scritti sull'arte*, Donzelli, Roma.

²⁴ Sulla natura dell'atto estetico e su alcuni aspetti importanti della sua fenomenologia: Saint Girons B., 2008, *L'acte esthétique*, Klincksieck, Paris; in particolare pp. 15 – 38.

²⁵ Rothko M., 2007, op. cit.

²⁶ *ivi*.

L'essere accade nella contingenza relazionale.

*“Né il corpo può determinare la mente a pensare,
né la mente può determinare il corpo al moto
e alla quiete, o a nessuna altra cosa. (...)”*
*L'ordine delle azioni e delle passioni del nostro corpo è per natura
simultaneo
all'ordine delle azioni e delle passioni della mente”*
[Baruch Spinoza]²⁷

A lungo abbiamo ritenuto che fosse vera la cosiddetta “proposta di Locke”: che Dio possa aver deciso di “sovrapporre alla materia una facoltà di pensiero”²⁸. Anche se non comprendiamo ancora del tutto perché le cose stanno così, un orientamento di naturalismo pluralista e critico, suffragato da una vasta gamma di risultati di ricerca, in particolare derivanti dalla nuova biologia evolutiva e dalle neuroscienze, mostrano che “le cose mentali, anzi le menti stesse, sono proprietà emergenti del cervello, (anche se) quelle emergenze sono (...) prodotte da principi (...) che ancora non comprendiamo”²⁹. Tale orientamento di naturalismo pluralista e critico viene da lontano. Sviluppando una filosofia della mente fortemente influenzata dai principi del pragmatismo, William James insiste in particolare su due tesi:

- *con la prima sostiene che la mente è ATTIVITA' e non sostanza;*
- *mentre con la seconda afferma che la mente umana è in rapporto di continuità con il mondo naturale.³⁰*

*Seguendo il percorso speculativo di Friedrich Nietzsche in *Ecce Homo* si giunge a riconoscere un altro decisivo riferimento per la capacità*

²⁷ Spinoza B., 1677, *Ethica More Geometrico Demonstrata*, Amsterdam; trad. it. 1992, *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, Bollati Boringhieri, Torino; pag. 141

²⁸ Cfr. Chomsky N., 2008, *Delle menti e del linguaggio*, in *Micromega Almanacco di Scienza*, maggio 2008 (pp. 3-26); p. 7

²⁹ Mountcastle V.B., 1998, *Brian Science at the Century's Ebb*, in *Daedalus*, 127 (2); pp. 1-36

³⁰ James W., 1907, *Pragmatism: a new name for some old ways of thinking*; trad. it., 1994, *Pragmatismo: un nome nuovo per vecchi modi di pensare*, Il Saggiatore, Milano; p. 47. Si veda anche James W., 1966, *Principi di psicologia*, Paravia, Milano.

*autoistitutiva dell'uomo (Übermensch) di attingere a un'esistenza in cui ogni azione possieda in sé, tutto intero, il suo senso.*³¹

*Del resto già Baruch Spinoza aveva posto le basi per superare un classico problema che affligge le metafisiche realistiche, quello di spiegare le modalità causali dell'agire umano. Mentre il dualismo non riesce a dare conto, se non per via eccessivamente riduzionista, di come la mente possa agire causalmente sul corpo umano e viceversa, Spinoza, utilizzando la rigorosa prospettiva unitaria, ha sostenuto che nel momento dell'azione di un individuo umano il pensiero e il movimento non agiscono per nulla l'uno sull'altro, ma sono soltanto due modalità con cui emerge un'unica realtà sostanziale. Non esiste perciò alcun problema di connessione causale tra mondo mentale e mondo fisico*³².

*L'attenzione a riconoscere l'ineludibilità delle leggi della natura diviene la base su cui Spinoza afferma la contingenza e la simultaneità dell'essere naturale e del farne esperienza: "gli uomini come tutte le altre cose, agiscono secondo la necessità della natura"*³³.

*Le basi spinoziane per una conoscenza naturale e unitaria dell'esperienza umana e del mondo erano state poste molti anni prima dell'*Ethica*. Rispondendo ad una lettera dell'amico Johannes Bouwmeester nella quale l'interlocutore gli chiedeva "se si dia o possa darsi un metodo per il quale possiamo avanzare, senza inciampare e senza annoiarci, nella considerazione delle cose più importanti o se invece le nostre menti siano, come i nostri corpi, esposte al caso e i nostri pensieri siano retti più dalla fortuna che dalla scienza", Spinoza risponde che un "tale metodo è possibile ed esiste", e che la sua dimostrazione consiste nel fatto che abbiamo 'percezioni' chiare e distinte, le quali non possono sorgere che da altre percezioni chiare e distinte e non possono avere alcuna altra causa fuori di noi. Questa risposta, contenuta in una lettera a Bouwmeester del 1666³⁴ è una precisa anticipazione di quanto Spinoza argomenterà estesamente nel *De Emendatione*³⁵.*

³¹ Nietzsche F., 1889, *Ecce Homo, Wie man wird, was man ist*, Leipzig; trad. It., 1986, *Ecce Homo, come si diventa ciò che si è*, in *Opere*, Adelphi, Milano; vol. VI, t.3, p. 384.

³² Spinoza B., 1992; pag. 141

³³ Spinoza B., op. cit; pag. 288

³⁴ Spinoza B., 1925, *Epistolae*, a cura di C. Gebhardt, Winter, Heidelberg; trad. it., 1951, a cura di A. Duetto, Einaudi, Torino; ristampa 1974.

³⁵ Spinoza B., 2006, *Tractatus de intellectus emandatione*, ed. e trad. a cura di F. Mingini, Quodlibet, Macerata.

Poche credenze sono state così tenaci e durature come il dualismo mente-corpo o il dualismo emozione – ragione. Nonostante il cammino della filosofia abbia preparato le svolte recenti della ricerca neuroscientifica per giungere finalmente ad un approccio unitario di natura neurofenomenologica per la comprensione della mente incarnata, è ancora presente nel linguaggio comune e in quello di molte discipline una visione dualistica e superata dell'individuo umano e della sua capacità di essere e comprendere gli altri. Ancor più pervicace questa convinzione si mostra quando ci si riferisce ad un aspetto peculiare della nostra esperienza come l'estetica. L'atto creativo e il legame con il mondo e gli altri che sono associati all'esperienza di bellezza e di meraviglia, sono di frequente considerati come appartenenti ad un dominio diverso da quello naturale, come “qualcosa di più” e “al di sopra” dell'esperienza naturale frutto della nostra evoluzione. Se l'atto estetico o l'atto di creazione possono essere considerati un gesto o un segno per un altro, in quanto è nel riconoscimento che emerge il loro senso e il loro significato, l'analisi dei mondi in cui comprendiamo il comportamento degli altri diviene rilevante per studiarne la natura.

Un contributo di particolare rilievo per questo scopo è quello delle neuroscienze che cercano di spiegare le relazioni umane e la comprensione del comportamento degli altri da parte degli esseri umani, studiano i correlati cognitivi dell'empatia, della risonanza e della simulazione incarnata³⁶.

La rilevanza di un simile contributo consiste nel fornire una base naturale alle relazioni di risonanza che collegano chi compie un atto estetico e creativo e chi ne fruisce. Quell'atto diviene tale nel momento del riconoscimento e poter comprendere in maniera puntuale le dinamiche e i processi naturali del riconoscimento è in via decisiva per giungere ad una comprensione naturale dell'esperienza estetica. La critica giustificata ed opportuna alla prospettiva tradizionale della scienza cognitiva che afferma che gli “stati mentali” siano la via per comprendere il comportamento degli altri, porta a riconoscere che gli atti interpretativi di tipo esplicito

³⁶ Cfr. Gallese V., 2007, *Prima e al di sotto della “teoria della mente”: la simulazione incarnata ed i correlati neurali dell'intelligenza sociale*, op. cit.; pp. 33-65. Si veda anche Rizzolatti G., Sinigaglia C., 2007, *So quel che fai*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

sono rari. Non sembrano le spiegazioni con fondamento naturale a consentire di comprendere il comportamento reciproco. Né la “psicologia del senso comune”, con i suoi riferimenti alle intenzioni, alle credenze, ai desideri, pare in grado, a parte rari casi, di aiutarci a capire come comprendiamo un altro, i suoi gesti, le sue espressioni.

“Nel caso dei nostri scambi sociali, noi talora siamo impegnati in atti di tipo interpretativo espliciti; ma, per la maggior parte del tempo, la nostra comprensione delle situazioni sociali è immediata, automatica, e ha quasi le caratteristiche del riflesso”³⁷.

La critica ad una visione “mentalista” della relazioni sociali e della comprensione degli altri fa apparire “pretestuoso” sostenere che siano solo la cognizione e la capacità di riflettere su intenzioni, credenze e desideri a farci capire con gli altri. Nella critica ad una visione cognitivista della nostra mente e della nostra esperienza sociale J. Bruner ha messo in evidenza che:

“Quando le cose stanno come devono stare, le narrative della psicologia del senso comune non sono necessarie”³⁸

Se il “noi” è la fonte della possibilità dell’emergere dell’”io”³⁹, è possibile sostenere che l’essere emerge, accade, nella contingenza delle relazioni.

Nel suo accadere esprime una molteplicità di esperienze, alcune delle quali si situano ad un elevato livello di complessità.

Per l’accumulazione semiotica e la distanza tra la loro natura originaria ed evolutiva e la loro fenomenologia contingente, alcune di queste esperienze sono trattate, “come se” avessero un’origine “al di fuori” o “al di sopra” dell’evoluzione in termini filogenetici e ontogenetici.

Una delle più complesse di queste esperienze è, forse, proprio quella in base alla quale noi rinviando la nostra natura ad una dimensione “oltre” essa o “al di sopra” di essa. Questa esperienza appartiene, con ogni probabilità, allo stesso livello di altre che hanno una natura prevalentemente simbolica. Queste esperienze, connesse al nostro tratto distintivo di animali coscienti di essere coscienti, sono

³⁷ Gallese V., prima e al di sotto, ... op. cit.; p. 36.

³⁸ Bruner J., *Act of Meaning*, Cambridge, M.A.: Harvard Q 23 University Press.

³⁹ Rizzolatti G., Sinigaglia C., op. cit; p. 3.

riconducibili a quella che G.M. Edelman chiama “seconda natura”⁴⁰. Tendiamo a trattare come provenienti da una origine “altra” rispetto a noi stessi le esperienze che emergono dalla nostra autoelevazione semantica. L’immagine che se ne può ricavare è quella di una specie “infante” simbolicamente, che tratta uno dei suoi più recenti processi evolutivi rinviandoli a origini esterne a se stessa per poterli elaborare, accogliere, comprendere⁴¹.

La stessa propensione o tensione emergente, mentre emerge ci mette in condizione di creare simboli ed esprimere atti estetici. Così come generiamo il sacro, consegnando ad esso la causa della nostra stessa generazione, allo stesso modo, probabilmente, tendiamo ad elaborare le nostre creazioni simboliche ed estetiche, attribuendo loro un’origine “esterna” a noi, “altra” rispetto a noi.

Che l’essere accada nelle relazioni, mediante il riconoscimento di se stessi attraverso gli altri, prima di essere verificato dalla ricerca neuroscientifica e dalle frontiere della neurofenomenologia negli ultimi anni⁴², è stato materia della saggezza tradizionale nel corso del tempo.

*Tra gli indigeni dell’Africa sub-sahariana, ad esempio, è diffuso lo spirito *ubuntu*. Questa parola fa parte di una frase più lunga: “*umuntu ngumuntu nagabantu*”, che tradotto letteralmente dallo *zulu* vuol dire “una persona è una persona grazie agli altri”.*

Quando ci muoviamo in un ambiente, la nostra individuazione, quello che sentiamo di essere e che ognuno sente di essere come persona, deriva dal fatto che è visto e riconosciuto come persona dagli altri.

*Tutto ciò appare evidente se si considera come gli indigeni di cui stiamo parlando si salutano: l’equivalente di “salve” è “*sawu bona*”, che letteralmente significa “ti vedo”. La risposta è “*sikhona*”, “sono qui”.*

*Importante nello scambio di saluti è che non esisti fino a quando non sei riconosciuto. Nel mondo di *ubuntu* non salutare annullerebbe l’esistenza dell’altro. Il riconoscimento da parte degli altri è quello*

⁴⁰ Edelman G.M., 2006, op. cit.

⁴¹ Sulle origini dell’esperienza simbolica nell’evoluzione si veda Deacon T., 2002, *La specie simbolica*, Giovanni Fioriti Editore, Roma.

⁴² Varela F.J., *Neurofenomenologia*, Pluriverso n. 3, 1997.

che ci rende persone. Senza quel riconoscimento non ci individuiamo e non esistiamo.

Il riconoscimento, la “nostra capacità penetrante di capire gli altri”⁴³, l’empatia e la risonanza che emergono dalle relazioni con gli altri, hanno i loro correlati neurofisiologici nei neuroni specchio.

“Nell’aiutarci a riconoscere le azioni delle altre persone, i neuroni specchio ci aiutano anche a riconoscere e comprendere le ragioni più profonde che stanno dietro a quelle stesse azioni, le intenzioni degli altri individui”⁴⁴

“Solide prove empiriche”, sostiene Iacoboni, “indicano che il nostro cervello è in grado di rispecchiare gli aspetti più profondi della mente degli altri (e l’intenzione è certamente uno di tali aspetti) al sottile livello di una singola cellula cerebrale”⁴⁵.

Se si parte dal nucleo peculiare e specifico della scoperta dei neuroni specchio, è possibile riconoscere alcune delle principali implicazioni della scoperta per una interpretazione della relazionalità umana e della costruzione relazionale:

- *del senso e del significato;*
- *del gusto;*
- *del senso del bello e del brutto;*
- *della conoscenza e dell’apprendimento.*

Considerando più puntualmente che un sottoinsieme di cellule del cervello umano si attiva – i neuroni specchio, appunto – quando qualcuno compie un gesto; quando vede un oggetto manipolato o afferrato o toccato; quando sente il suono prodotto dal gesto; o anche quando qualcuno semplicemente racconta un gesto o un’azione, tutto ciò ha conseguenze molto importanti sul nostro modo di intendere la comprensione umana e la relazione tra chi compie un’azione e chi ne fruisce, tra chi esprime un gesto e chi è in qualche modo osservatore o destinatario di quel gesto o dei risultati di quel gesto.

Anche se solo all’inizio, appare evidente che ci troviamo di fronte ad una svolta nella possibilità di leggere i processi di comprensione umana. Quella possibilità richiede tutta l’apertura epistemologica

⁴³ Iacoboni M., 2008, *Mirroring People. The new science at how we connect with others*; trad. it., 2008, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Torino; p. 12

⁴⁴ Iacoboni M., op. cit; pp. 12-13

⁴⁵ Iacoboni, op. cit; p. 14.

necessaria per comprovare i reali effetti della svolta, cercando di non estenderli oltre le loro conseguenze verificabili.

Di fatto si avverte allo stesso tempo una possibilità di semplificazione della comprensione del comportamento umano e una naturalizzazione di processi e fenomeni che fino ad ora sono stati considerati rinviando a considerazioni spirituali separate da quelle biologico – evolutive. Si avverte, inoltre, che la centratura sul soggetto singolo nel tentativo di copiare i comportamenti umani e la comprensione tra gli individui viene messa in discussione a favore di un’attenzione al valore fondativo della relazione. Le implicazioni per l’esperienza estetica e per la creazione e fruizione estetica di questi profondi cambiamenti di prospettive, sono molto rilevanti e, seppur ancora embrionali, alcuni risultati sono riconoscibili e proponibili.

Comprensione dell’altro, creazione e fruizione di un atto, di un artefatto o di una situazione estetica.

*“Mi pare che lei vada pazzo per tutto ciò
che non la riguarda.*

*Che fare?.....Sono Uomo. Il che significa
che faccio cose inutili”.*

[Paul Valery]

Sia l’atto creativo che la fruizione di un artefatto estetico sono stati considerati prevalentemente come azioni individuali. Nella lettura “spirituale” e in quella materiale e cognitiva (questa ultima del tutto minoritaria) dell’esperienza estetica, quest’ultima è stata normalmente ritenuta un’attività mentale singola, con connotazioni di “eccezionalità” rispetto all’esperienza normale quotidiana.

L’indicazione più rilevante che sembra venire dalle scoperte sul rispecchiamento, la risonanza e l’empatia, riguarda la fondazione relazionale del processo di individuazione soggettiva. In quel processo di individuazione circolarmente connesso all’espressione di sé, emergono anche la creazione e la fruizione di atti estetici.

L’orientamento “mentalista”, oltre a porre al centro l’individuo solo che agisce, crea e fruisce, tendeva a separare la percezione dall’azione

e dalla cognizione. Si verifica invece che percezione, azione e cognizione non solo sono unitariamente contingenti e parte di un unico processo, ma sono tutte parte di una mappa spaziale che circonda il corpo e fonda l'individuazione soggettiva nelle relazioni situate. Se si aggiunge a questa ridefinizione decisiva dell'idea di donna e di uomo la verifica sistematica dei limiti di una concezione centrata sull' "io singolo", emergono sia i limiti della razionalità nelle scelte che la rilevanza decisiva dell'imitazione.

L' "io" e la "mente" si apprestano a divenire due parole che indicano fenomenologie non definite come, invece, a lungo avevamo ritenuto. E' sempre più difficile difendere l'esistenza di qualcosa che si possa definire una mente singolare; ma probabilmente anche una "mente" tout court. Certamente cominciamo a disporre di un ampio spettro di prove che mostrano ampiamente l'inconsistenza e la falsificabilità di una "mente razionale" calcolante, in grado di accogliere con criteri di ottimizzazione.

Soprattutto nella tradizione culturale occidentale il punto di partenza della mente e del sé è stato ed è ricondotto all'atto del pensare come atto personale, privato, solitario.

Una tale visione delle cose, frutto di una lunga durata del pensiero storico – filosofico, non solo ha alimentato nel tempo il cosiddetto annoso problema "mente – corpo", ma ha posto il problema delle altre menti e della loro accessibilità e comprensione, come un problema complesso.

Sia la separatezza mente – corpo che la questione delle altre menti meritano una profonda rilettura e la loro complessità probabilmente si riduce e semplifica.

Se si sottolinea l'immediatezza della nostra percezione degli stati mentali delle altre persone, come appare evidente e possibile alla luce di un crescente e coerente numero di risultati di ricerca, il problema delle altre menti e della loro comprensione, così come della comprensione del comportamento altrui, è forse più semplice del previsto.

I contributi della filosofia hanno anticipato in modo molto significativo le recenti scoperte neuroscientifiche sulla relazionalità umana e sui suoi fondamenti naturali. Già M. Merleau - Ponty affermava che: "Vivo nell'espressione facciale dell'altro, nel momento

*in cui lo sento vivere nella mia*⁴⁶. L'intuizione che processi fisiologici e naturali potessero essere alla base della fenomenologia delle relazioni e delle dinamiche empatiche è stata del resto abbastanza precoce nell'avvento della psicologia scientifica, anche se altrettanto precocemente abbandonata.

*Nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, lo studioso tedesco Theodor Lipps era giunto a teorizzare, insieme ad altri, "una sorta di capacità empatica fondata su una presunta invariante della natura umana", nel tentativo di comprendere la creatività insita in un'opera d'arte e la natura del giudizio dell'osservatore*⁴⁷.

La capacità empatica era la fonte dei giudizi sulla creatività artistica di un'opera, o almeno si ipotizzava che potesse esserlo. Nel dibattito che si sviluppò si cercò di comprendere la natura dell'empatia, o capacità empatica. Era una forma dell'esperienza diretta, un'intuizione immediata oppure un meccanismo istituzionale?

William James aveva utilizzato il costrutto di istinto alla fine dell'Ottocento, per giungere alla classificazione di tutti i comportamenti in due formule:

- *quelli volontari;*
- *quelli automatici.*

Mentre il tentativo di classificare gli istinti si imbatteva in molte aporie, gli storici e i filosofi dell'arte elaboravano una versione psicologica del "volere artistico" (Kunstwollen), una sorta di istinto artistico universale.

La nozione di Kunstwollen era stata introdotta alla fine dell'Ottocento dallo studioso austriaco Alois Riegl per indicare le forme creative che si esprimono in un'opera d'arte e che vengono colte da un osservatore.

Quell'osservatore non è solo. Egli muove da una relazione, da una rete di relazioni situate in un contesto con una storia. Erwin Panofsky infatti sosterrà, nel volume "La prospettiva come forma simbolica", che ogni

⁴⁶ Merleau-Ponty M., 2005, *Phénoménologie de la perception*; trad. it., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.; Merleau-Ponty M., 2004, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*; trad. it., *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Bompiani, Milano.

⁴⁷ Cfr. Legrenzi P., 2005, *Creatività e innovazione*, Il Mulino, Bologna.

“atto empatico rappresenta l’esperienza diretta di un soggetto empirico o di un certo numero di soggetti empirici, condizionato dal gusto, dall’educazione, dall’ambiente, dalle correnti del tempo...l’esperienza empatica di alcuni uomini e non dell’uomo simpliciter”⁴⁸

Nel tentativo di comprendere qual è l’intreccio tra ciò che anima un’opera d’arte e ciò che attiva l’empatia di un osservatore, tra ciò che in un contesto suscita e lascia emergere un’esperienza estetica, si possono oggi integrare i contributi della filosofia e quelli delle neuroscienze cognitive. L. Wittgenstein nel 1949 si domanda quale sia l’esperienza che proviamo quando l’occhio scorge qualcosa di bello. La sua risposta è semplice: la mano vuole disegnarlo.

Se si associa, come è stato fatto negli ultimi secoli, l’opera d’arte alla bellezza, la distinzione della bellezza è la sua facoltà di indurre alla replica. Certo questo è avvenuto mentre gli stessi canoni della bellezza cambiavano nel tempo, ma il tratto distintivo della bellezza nell’arte è rimasto, fino all’arte contemporanea che si è sviluppata nel corso del ventesimo secolo, l’induzione alla replica. Questo carattere distintivo tende profondamente a mutare nel momento in cui, come accade oggi, l’associazione tra arte e bellezza si affievolisce o viene meno. Essere indotti alla replica dalla bellezza vuol dire consentire con il creatore del bello l’emozione generativa di quella cosa che sentiamo bella. Sempre secondo L. Wittgenstein noi non operiamo delle deduzioni o delle inferenze a proposito delle emozioni. Egli diceva:

“Noi vediamo l’emozione ... Non vediamo delle contorsioni facciali dalle quali deduciamo per inferenza che quella persona sta provando gioia, dolore o noia. Noi definiamo immediatamente un volto come triste, radioso, annoiato, anche quando non siamo in grado di fornire altre descrizioni dei suoi lineamenti”⁴⁹.

Come possiamo “immediatamente” vedere l’emozione, nel flusso della corrente della vita quotidiana, quando ciò accade innumerevoli volte?

⁴⁸ Panofsky E., 1927, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Teubner, Leipzig-Berlin; trad. it.; 1961, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano [succ. 1966, 1980].

⁴⁹ Wittgenstein L., 1949-1951, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*; trad. it., 2003, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano.

Per rispondere a questioni simili le soluzioni classiche sono state fornite dall'argomento dell'analogia.

Il procedimento è il seguente: se un individuo analizza l'attività della propria mente in rapporto al proprio corpo e alle azioni compiute, si rende conto che vi sono collegamenti diretti tra la propria mente e il proprio corpo. Se quell'individuo è nervoso suderà anche se non fa caldo, se proverà dolore griderà. Guardando un altro individuo, il primo troverà un'analogia tra il corpo dell'altro e il proprio corpo. Se una simile analogia esiste, può esserci anche un'analogia tra il corpo e la mente dell'altro. Perciò se vedo una persona che sta sudando anche se non c'è caldo posso concludere che sia nervoso; se la vedo gridare deduco che stia soffrendo. Il comportamento dell'altro diventa un indizio che mi permette di capire le sue emozioni e quanto sta accadendo nella sua mente. Anche se non posso essere del tutto certo dello stato mentale dell'altro e non posso che approssimarmi a condividere i suoi sentimenti e le sue esperienze, posso con una certa sicurezza dedurre con ragionevole certezza che le altre persone hanno una mente come la mia.⁵⁰

Questo procedimento appare molto plausibile. "O almeno così sembrerebbe"⁵¹, dice Iacoboni.

L'argomentazione che sostiene il procedimento ha subito infatti pesanti critiche. La prima di esse riguarda il fatto che la procedura per analogia utilizzata per comprendere gli stati mentali altrui è troppo complicata e macchinosa per qualcosa che compiamo in continuazione, con naturalezza e senza sforzo. Il problema delle altre menti è probabilmente più "semplice" di quanto una procedura come quella dell'analogia presume. Un'altra critica di particolare rilievo riguarda la sopravvalutazione della conoscenza e della consapevolezza di sé che è implicita nell'argomentazione basata sull'analogia, per comprendere gli stati mentali altrui. Sono sempre più ampie le prove che mostrano come siamo molto meno in contatto con i nostri stati mentali di quanto avessimo creduto e di quanto ci piace pensare. Se siamo un soggetto contingente che emerge nella relazione, in quanto non dotati della razionalità olimpica presunta e in possesso di una razionalità, di una cognizione e di una riflessione incorporate, "come possiamo usare la nostra comprensione del sé

⁵⁰ Il procedimento per analogia nella comprensione dell'intersoggettività è di M. Iacoboni, in op. cit.; p. 225.

⁵¹ Iacoboni M., op. cit; p. 225.

come modello su cui basare la comprensione degli altri”⁵²?; come possiamo farlo se la nostra autoconsapevolezza è così limitata? Siccome però nel corso di ogni giorno, in un numero infinito di circostanze riusciamo a prevedere e a spiegare con una certa approssimazione il comportamento degli altri, dobbiamo ritenere che ciò avvenga non per logica, né per deduzione, né per analogia astratta. L’analogia e la simulazione sono entrambe ipotesi che sottovalutano la comprovata capacità che noi abbiamo di accedere alla mente degli altri. Allo stesso tempo quelle ipotesi mostrano di confermare, dandola per scontata, la presunzione di un “io” che, a partire da se stesso e dalla propria presunta unitarietà, conosce e comprende gli altri. Noi stessi saremmo, secondo queste ipotesi, delle “essenze”, delle “realtà primarie”, che rivolgendosi ad altre “essenze” e ad altre “realtà primarie”, le conoscono.

Sia la ricerca filosofica che la ricerca neuroscientifica consentono oggi di dare vita ad una prospettiva neurofenomenologica che ridefinisce i termini della questione e ci consegna un diverso significato di cosa può voler dire essere umani e comprendere gli altri, aiutandoci a riconoscere che si tratta probabilmente della stessa cosa: riconoscere gli altri è la condizione per riconoscersi. L’essere umano vive creando e riconoscendo, perché creando e riconoscendo si crea e si riconosce.

“L’opera di Wittgenstein”, scrive Aldo Giorgio Gargani, “è una molteplice testimonianza della circostanza che nozioni quali “essenza”, “realtà primaria”, di cui ha parlato tutta la tradizione metafisica, esprimono soltanto il nostro profondo bisogno di una convenzione”⁵³.

Marco Iacoboni, a sua volta, scrive: “... gran parte dell’attività dei neuroni specchio molto probabilmente riflette una forma di comprensione della mente altrui che è automatica, basata sull’esperienza e pre-riflessiva”⁵⁴.

⁵² Iacoboni M., op. cit; p. 226.

⁵³ Gargani A.G., 2003, *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Edizioni Plus, Pisa; p. 156.

⁵⁴ Iacoboni M., op. cit; p. 226.

A “consentire l’interdipendenza tra io e altro, tra soggetto – mondo, è l’esperienza relazionale pre-riflessiva che alimenta anche la “sensazione di essere l’agente”⁵⁵.

Il decentramento da una posizione in cui l’“io” era concepito, nella sua unitarietà, come l’origine e il motore delle relazioni, per scelta intenzionale e in base ad uno sforzo cosciente, e comprendeva gli altri per analogia o simulazione, fa apparire meno giustificabile una visione di noi esseri umani di natura “mentalista”, intenzionale e volontaria.

I riflessi di questa ristrutturazione sulla creazione e fruizione estetica sono profondi e solo in parte individuabili in via preliminare. Esistono però buoni motivi per riportare quell’esperienza alla sua dimensione naturale, mano a mano che se ne riconoscono i correlati neurocognitivi.

⁵⁵ Iacoboni M., op. cit; p. 227.

Sintonizzazione intenzionale ed esperienza estetica.

*“Qualcosa accade quando ad un certo stato del cervello
corrisponde una certa “coscienza”.
Riuscire a gettare uno sguardo in questo qualcosa
rappresenterebbe la scoperta scientifica
dinanzi alla quale ogni altra scoperta passata impallidirebbe “
[William James]*

Nell'arte contemporanea e nelle performance con cui si esprime, l'immediatezza e il riflesso si mostrano ancora più rilevanti che nelle forme di espressione artistica precedenti al ventesimo secolo. Ciò apre ancor di più alla prospettiva di studiare l'immediatezza e il riflesso dell'atto di creazione e fruizione per comprendere l'esperienza estetica, andando oltre l'orientamento a studiare il comportamento degli altri in termini di stati mentali o mediante le narrative della psicologia del senso comune o della sola critica d'arte. Gli atti di tipo interpretativo esplicito del mondo e del comportamento altrui sono rari, come abbiamo già visto precedentemente: l'interpretazione di un atto estetico e il suo riconoscimento sono immediati e hanno quasi la caratteristica del riflesso. Il concetto di arte e il processo di fruizione emergono da risposte emotive e incorporate⁵⁶. Nonostante le resistenze che emergono rispetto a questa prospettiva di ricerca e a questa ipotesi di lavoro, resistenze volte a sostenere che i neuroni specchio e quelli ordinari non sarebbero costitutivi delle risposte estetiche⁵⁷, sembra attendibile sostenere che l'esperienza estetica non è un'esperienza singolare e personale ma un'esperienza condivisa con altri. Quell'esperienza è divenuta possibile ad un certo punto del processo evolutivo ed è probabilmente connessa alla elaborazione sociale delle basi neurofisiologiche che ci dispongono al movimento e ci motivano verso gli altri, combinate con l'espressione delle nostre emozioni. Quella tensione ad andare fuori della singolarità riconoscendo se stessi nell'altro e riconoscendosi in un mondo, che è

⁵⁶ Gallese V., Freedberg D., 2007, *Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response*, in Trends in Cognitive Sciences, vol. 11, n. 10.

⁵⁷ Casati R., Pignocchi A., 2007, *Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response*, in Trends in Cognitive Sciences, vol. 11, n. 10.

così intrecciata con il rispecchiamento, la risonanza, l'empatia, il riconoscimento e l'imitazione, è con ogni probabilità alla base della creazione estetica, come discontinuità e generazione dell'inedito, ed è allo stesso tempo alla base della fruizione estetica, atto estetico a sua volta, come sintonizzazione col processo e gli esiti della creazione.

Nel tentativo di comprendere perché piace un'opera d'arte, un quadro, un paesaggio, una scena teatrale, un'esecuzione musicale, si ricorre principalmente a considerazioni riguardanti gli stati mentali; alla critica d'arte e alle sue definizioni ancora una volta principalmente mentaliste e "spirituali"; alla definizione più o meno precisa di criteri di bellezza per esprimere valutazioni, assumendo un'associazione più o meno implicita tra arte e bellezza.

Se si coglie il senso del fastidio e della fatica che un artista, pittore, scultore, fotografo o musicista, ha quando gli viene chiesto di parlare o ancor più di fornire spiegazioni verbali di una propria opera, si può riconoscere la rilevanza che nella creazione artistica sembrano avere i "meccanismi di livello inferiore", i quali agiscono prima e al di sotto della mente consapevole. Si tratta della risonanza o simulazione incarnata e dei correlati neurali dell'intelligenza sociale che riguardano la disposizione e il movimento che portano a creare qualcosa per un altro e l'altro a riconoscerla fruendone e sentendo almeno in parte le stesse cose di chi l'ha creata.

La comprensione del ruolo di quei "meccanismi di livello inferiore" nell'emergere dell'esperienza estetica e creativa può fornire, probabilmente, un contributo alla conoscenza naturale di quel carattere distintivo dell'esperienza umana che è l'atto estetico e creativo.

Le espressioni dell'arte contemporanea possono essere un'importante occasione per verificare la validità di un approccio naturale alla comprensione dell'esperienza estetica.

L'arte si avvicina probabilmente alla sua distinzione quando smette di essere associata al bello e di cercare di rappresentare copie dal vero della realtà, rivolgendosi finalmente al mondo interno e al suo linguaggio. Dalla materializzazione esterna l'opera d'arte si sposta nelle intenzioni mentali dell'artista. L'opera d'arte diviene l'artefatto che interviene nei processi di rispecchiamento: nella relazione tra artista e fruitore emerge una peculiare situazione che Vittorio Gallese definisce così: "è come se l'altro diventasse un altro

*sé*⁵⁸. Se l'intenzione dell'altro e il suo sentire possono abitare il mio corpo e viceversa, appare molto probabile che la cooperazione emotiva e interpretativa tra creatore e mondo e tra creatore e fruitore abbiano a che fare con la nostra disposizione naturale ad essere relazionali e rispecchianti. Se i neuroni specchio possono essere ritenuti i precursori evolutivi dei sistemi neurali che ci consentono di comunicare con il linguaggio⁵⁹, appare probabile che l'accoppiamento strutturale individuo – contesto sia il luogo da cui emergono le espressioni che in una storia e in una semiosi vengono riconosciute con i criteri, a loro volta evolutivi, di definizione di un atto, di una situazione o di artefatto estetico. La cognizione incorporata (*embodied cognition*) e la semantica incorporata (*embodied semantic*) lasciano concepire la nostra facoltà di linguaggio come “intrinsecamente legata alla corporeità”⁶⁰, per cui, come emerge dall'esperimento di Aziz-Zadeh, quando leggiamo un romanzo i neuroni specchio simulano le azioni che vi sono descritte come se le stessi compiendo noi stessi. Né l'imitazione, né la simulazione possono però essere soddisfacenti per avvicinarci alla comprensione dell'esperienza estetica che implica, comunque, la consistenza contingente di un individuo che narra la propria esperienza. La ricerca neuroscientifica sta approfondendo la scoperta di gruppi di neuroni specchio che vengono definiti “super”⁶¹ e che presiedono all'attività dei neuroni specchio con esiti di distinzione e discontinuità individuale dei processi di rispecchiamento, restituendoci la ridefinizione di una distinta unicità individuale. L'esperienza estetica pare allora situarsi al punto di incontro tra relazionalità e soggettività con tutto il suo portato di imprevedibilità e indeterminabilità. Ciò che si vede e osserva si configura in funzione di chi osserva. La ricorsività dell'osservazione fa sì che noi stessi siamo il prodotto della rielaborazione, non dell'invenzione. Se il linguaggio e la contingenza relazionale lasciano emergere la soggettività, è proprio in quella contingenza che

⁵⁸ Gallese V., 2006, *Intentional attunement. A neuro physiological perspective on social cognition and its disruption in autism*, in “Brain Research”, n. 1079; pp. 15 – 24.

⁵⁹ Iacoboni M., op. cit., p. 73. Si veda anche l'intero capitolo 3.

⁶⁰ Aziz – Zadeh L., Wilson S. M., Rizzolatti G., Iacoboni M., 2006, *Congruent embodied representations for visually presented actions and linguistic phrases describing actions*, in “Current Biology”, n. 16; pp. 1818 – 23.

⁶¹ Iacoboni M, op. cit., pp. 172 e segg.

può emergere l'inaudito dell'arte, facendo sì che in essa una cosa è sempre un'altra cosa.

Il dialogo tra neuroscienze, arte ed estetica è giovane e tuttavia sta fornendo risultati importanti sia per mitigare l'iniziale ipotesi che l'arte visiva, ad esempio, fosse in larga misura il prodotto del cervello visivo, come tendeva a sostenere l'orientamento di Semir Zeki⁶², sia per giungere, come appare più proficuo, ad una integrazione che, superando il dualismo, incorpori la mente e le sue espressioni e ponga al centro la relazione, il movimento e le emozioni per comprendere l'esperienza estetica⁶³.

Recentemente l'artista Jeff Koons si è detto convinto che "l'arte non sia tanto un'esperienza intellettuale, rarefatta (con buona pace di anni e di legioni di concettualismo), ma soprattutto un'esperienza fisica, biologica, che ha a che fare con la vita della gente". E ha aggiunto: "Il mio lavoro non ha altre componenti estetiche, al di là dell'estetica della comunicazione"⁶⁴. Del resto dopo la "svolta linguistica" e la ricerca che va da Freud alla fisica e alla biologia del ventesimo secolo, solo qualche impenitente sognatore d'essenze mette in dubbio l'origine umana dell'universo morale, sacro, estetico: influssi e pressioni dell'ambiente si accoppiano con le nostre emergenze evolutive; siamo materia plastica variamente configurabile che a certe condizioni esprime improvvisazioni inaudite.

Le intuizioni della filosofia vengono confermate dalla ricerca neuroscientifica e si conferma il pensiero di Hanna Arendt quando sosteneva che "... abbiamo realmente il diritto (...) di aspettarci dei miracoli. Non perché crediamo ai miracoli, ma perché gli uomini, finché possono agire, sono in grado di compiere l'improbabile e l'incalcolabile, e lo compiono di continuo, che lo sappiano o no"⁶⁵.

Nel rispecchiare in noi stessi gli altri e il mondo, sembra si attivi un "surplus", un'eccedenza che rinvia ad altro, all'altrove e all'oltre e si genera così una tensione a trascendersi⁶⁶.

⁶² Zeki S., 2003, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino.

⁶³ Si veda in proposito il dibattito contenuto nel volume a cura di Lucignani G., Pinotti A., 2007, *Immagini della mente. Neuroscienze, arte e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

⁶⁴ Koons J., 2008, intervista, *la Repubblica*, 14 giugno 2008.

⁶⁵ Arendt H., 1995, *Che cos'è la politica*, Edizioni di Comunità, Milano.

⁶⁶ Mi permetto di rinviare per questa ipotesi e la sua formulazione articolata al paper Morelli U., *La tensione rinviante*.

È verosimile sostenere che il millenario adattamento evolutivo che ha riguardato contemporaneamente la visione, il linguaggio e l'emergere delle competenze simboliche⁶⁷, debba essere parte in causa nell'emergere dell'esperienza estetica e in una sua lettura naturale.

La visione come accoppiamento strutturale è, del resto, una delle istanze originarie di quella rivoluzione paradigmatica che ha cambiato il volto e il senso della scienza nell'ultimo quarto del ventesimo secolo, portando a maturazione quanto era venuto preparandosi fin dal passaggio della "svolta linguistica" tra ottocento e novecento. Nonostante resistenze e degenerazioni quella svolta si è affermata proprio con lo sviluppo di importanti ricerche sulla visione da parte della biologia evolutiva⁶⁸, dando vita alla definizione dell'orientamento epistemologico della complessità⁶⁹. A fronte di una sollecitazione dell'ambiente un atto musicale, un testo narrativo o un'opera d'arte visiva possono essere considerati una sollecitazione per l'atto di fruizione successivo, a sua volta un atto estetico; possono essere ritenuti un'affordance⁷⁰ per l'atto successivo, una forza perlocutiva⁷¹ che non sta nella musica o in un'opera o artefatto ma nel modo in cui essa si accoppia con chi la recepisce. Come l'affordance offre una possibilità per un'azione non ancora intrapresa e che non necessariamente verrà intrapresa, così gli esiti emergenti di un processo di rispecchiamento non sono prevedibili nella loro dimensione semantica e nel senso che produrranno nella relazione in cui emergono. È opportuno chiarire questo aspetto per dimensionare la rilevanza della scoperta dei neuroni specchio ed evitare di identificarli con una ennesima "essenza" in grado di spiegare tutto. Proprio perché consentono di individuare le basi naturali dell'empatia e della comprensione con gli altri, i neuroni

⁶⁷ Si vedano su questi temi i recenti importanti lavori di: Ings S., 2008, *Storia naturale dell'occhio*, Einaudi, Torino; Oyama S., 2002, *L'occhio dell'evoluzione*, Giovanni Fioriti Editore, Roma; Deonna W., 2008, *Il simbolismo dell'occhio*, Bollati Boringhieri, Torino.

⁶⁸ Si considerino qui per tutti i lavori di Mc Culloch W., Maturana H. e Varela J. F., von Foerster H..

⁶⁹ La più importante presentazione in Italia rimane Bocchi G., Ceruti M., *La sfida della complessità*, nuova edizione, Bruno Mondadori Editore, Milano; si vedano i recenti lavori di Taylor M. e Licata I.

⁷⁰ Gibson J.J., 1977, *The Theory of Affordance*, in *Perceiving, Acting and Knowing*, a cura di Shaw R.E., Bransford J., Hillsdale, Erlbaum N.J.

⁷¹ Sparti D., 2005, *Suoni inauditi*, Il Mulino, Bologna; p. 168.

*specchio sembrano concorrere a definire la sponda per l'emergere della imprevedibilità inaudita dell'esperienza estetica: la provvisoria e istantanea "sospensione" della continuità della risonanza pare essere il grembo della creazione estetica e della sua fruizione. Se la risonanza configura un processo perfetto per la sua continuità costitutiva, allora un criterio per l'estetica può essere considerata l'imperfezione. Se si considera la musica di Miles Davis e quelle che sono state identificate come le sue *clams* (letteralmente "vongole", gergalmente "stecche") non è difficile comprendere come esse abbiano a che fare con un procedere creativo basato sull'improvvisazione e su una continua assunzione di rischio, come evidenzia bene Davide Sparti⁷². Come accade nell'assolo di *My Funny Valentine*, Miles Davis, che idealmente avrebbe voluto suonare sempre al limite e non sbagliare mai, dopo un breve cenno alla nota melodia, non la esegue ma comincia ad interpretarla producendo un esito che molti hanno definito un caos musicale, ma che è il segno della sua creazione unica.*

Come ha scritto chiaramente Stanley Cavell:

"prendendo le mosse da desideri ed intenzioni, l'agire umano si muove precariamente dentro il mondo, ed i nostri corsi d'azione sono soggetti al pericolo ed alla distrazione, i quali, a discapito del coraggio e della temperanza, inibiranno la loro realizzazione (...) il successo di un'azione è minacciato da altri ben noti fattori (...): carenza di conoscenza sul corso d'azione più opportuno, o sul modo di procedere. Per sopravvivere a queste minacce occorre attivare ingegno e inventiva, la capacità di improvvisare e convivere con quest'ultima richiederà la volontà di prendere rischi e cogliere le opportunità"⁷³.

L'atto estetico, liberato dalle angustie dei luoghi deputati dove era stato ed è per molti aspetti tuttora relegato, grazie ad una sua comprensione naturale può essere ricondotto ad uno di quei "fatti molto generali della nostra natura" di cui parla Wittgenstein⁷⁴. Quei fatti generali della vita sono dati nel linguaggio e se nel descriverli vogliamo parlare di natura, si tratterà allora di una "seconda

⁷² Sparti D., op. cit., pp. 200 – 201.

⁷³ Cavell S., 1969, *Music Discomposed*, in Id., *Must We Mean What We Say?*, Scribners, New York; pp. 198 – 199.

⁷⁴ Wittgenstein L., 1998, *Gli ultimi scritti*, Laterza, Roma – Bari; ed. orig. 1992; § 209.

*natura*⁷⁵. Qui il linguaggio di Wittgenstein risuona e coincide con quello che Edelman utilizzerà molti anni dopo, come prima richiamato. Quei fatti sono fatti della nostra vita e a null'altro servono e rimandano se non all'essere fatti della nostra vita. L'esperienza estetica è, quindi, un modo per dare forma al mondo, per inventare il mondo ancora una volta in modo inedito e inaudito a partire dai repertori e dai materiali disponibili. Se poi noi la releghiamo agli oggetti e a situazioni e processi eccezionali, allora conviene ascoltare Foucault:

*“Quello che mi colpisce è che nella nostra società l'arte sia diventata qualcosa che è in relazione soltanto con oggetti, e non con gli individui e con la vita (...). Ma perché la vita di tutti gli individui non potrebbe diventare un'opera d'arte? Perché una lampada o una casa potrebbero essere un'opera d'arte, ma non la nostra vita?”*⁷⁶

⁷⁵ Wittgenstein L., 1990, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano; ed. orig. 1980; § 678.

⁷⁶ Foucault M., 1982, *On the Genealogy of Ethics: an Overview of a Work in Progress*, in Dreyfus H.L., Rabinow P., Foucault M., *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago University Press, Chicago; pp. 264 – 265.